

14º Seminário Nacional Sociologia & Política

Saberes em Confluência

GT 00 - Título do GT

Monumentos Públicos do Modernismo à Contemporaneidade: RIO-SP E Curitiba

Paula Vizaco Rigo Cuéllar Tramujas 1¹

INTRODUÇÃO



Figura 01 - Print Screen do Instagram do perfil @nega_bham

“As estátuas e monumentos têm uma dupla função na representação do passado. Por um lado, são celebrações públicas de uma memória que uma dada época quis perpetuar e comunicar aos pósteros. Por outro lado, sobretudo para os especialistas, são documentos que servem como fontes de estudo do passado e seus valores. Quando um movimento social ataca esses símbolos, ou mesmo quando o poder público resolve removê-los de um local público ou abandoná-los ao tempo, é porque a mensagem celebrativa herdada do passado está sendo questionada ou perdeu o sentido para as próprias elites que as erigiram.”
(NAPOLITANO, 2021)

Os monumentos públicos representados por esculturas/estátuas têm a função de representação do passado, como afirma Napolitano. Quem constrói um imaginário acerca de um indivíduo cujo ato merece o destaque de ser imortalizado por meio de um monumento onde um herói é constituído?

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGSOCIO) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Professora Assistente D na Embap/Unespar, paula.rigo@gmail.com

“Antes de tudo, porém, o herói tem uma finalidade moralista, servindo para avaliar e dirigir capacidades e condutas...

Deste modo, o herói aparece como responsável pela indicação dos caminhos da humanidade e dos papéis que são destinados aos demais, distribuindo ensinamentos e pregando sua moral num espaço onde é perigoso entrar e quase sempre proibido especular ou ser indiscreto.”(MICELI, 1988. p. 10)

A identificação desses heróis instituídos traz consigo a construção de um imaginário que constitui um determinado projeto político, difundido por um Estado que objetiva a fixação de uma ideologia a ser disseminada e assimilada como forma de “orientação de costumes” de uma determinada sociedade, a partir da concepção de Miceli. Essa finalidade moralista nas quais os heróis são atribuídos traz à tona modos e comportamentos colocados como desejáveis ao indivíduo que pretende se destacar e “fazer a coisa certa”. Partindo desta premissa - de que a construção dos heróis que servirão de modelo de comportamento social e inspiração ao sujeito comum - que a linguagem artística da escultura se faz presente, personificando e disseminando por meio de monumentos públicos seus heróis. Mas, dentro da institucionalização, quem escolhe quais pessoas devem ser representadas? Para além da questão do projeto político, existem as preferências e gostos de quem está no poder, o que pode direcionar o ideal a ser representado; somado a esse direcionamento, o artista escolhido para executar o monumento traz consigo escolhas estéticas e ideológicas de representação; e todos os envolvidos neste processo trarão elementos que influenciam o estilo no qual o comportamento de um herói ideal representado por aquele monumento influenciam o espectador em seu próprio modo de enxergar e interpretar o mundo.

As esculturas públicas são imbuídas de uma identidade determinada pelos detentores do poder e a estética monumental transmite esse ideário político. Para entender melhor essa relação entre idealizadores, monumento e espectador, será feito um recorte, onde as cidades de Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro servirão como exemplo para vislumbrar e entender um pouco dessa dinâmica de poder pelo uso dos monumentos públicos, tendo como ponto de partida a década de 1920 até a contemporaneidade no Brasil.

LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

Para entender os estudos sobre a monumentalização no Brasil, alguns autores são importantes de serem trazidos para contextualizar a escultura pública e a rede de relações

entre os artistas escultores e os integrantes de uma elite intelectual que compõem os governos estaduais e federais.

A pesquisa de Geraldo Leão Veiga de Camargo (CAMARGO, 2007) sobre esculturas, especialmente na cidade de Curitiba, foca em uma análise histórica e sociopolítica da arte pública, buscando entender as intenções e o contexto de sua criação. Os trabalhos mais conhecidos de Camargo sobre o tema são o artigo "Esculturas públicas em Curitiba e a estética autoritária" (CAMARGO, 2005) e sua tese de Doutorado "Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)" (2007). Nesses trabalhos, ele demonstra que sua pesquisa se baseia na relação entre Arte e Poder. Ele investiga como as esculturas e monumentos públicos foram tradicionalmente concebidos e construídos para difundir e fixar os pontos de vista do poder vigente, a denominada estética autoritária. Dentro de um contexto político-ideológico, ele analisa como propostas iconográficas de partidos europeus nazifascistas e comunistas e, posteriormente, a política de afirmação de símbolos de nacionalidade e poder do regime Vargas informaram as soluções visuais das obras. Esta teoria se baseia no que diz Paulo Miceli em seu livro "Intelectuais à Brasileira", que traz essa ideia de dominação cultural:

A despeito da ampliação constante do número de postos e cargos destinados aos intelectuais nos escalões superiores do serviço público, não conviria descartar o sentido particular da contribuição dos intelectuais ao trabalho de dominação desde fins do Império até hoje. [...] os intelectuais recrutados pelo regime Vargas assumiram as diversas tarefas políticas e ideológicas determinadas pela crescente intervenção do Estado nos mais diferentes domínios de atividade. [...] Durante o regime Vargas, as proporções consideráveis a que chegou a cooptação dos intelectuais facultaram-lhes o acesso às carreiras e aos postos burocráticos em quase todas as áreas do serviço público (educação, cultura, justiça, serviços de segurança etc.). Mas, no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um "negócio oficial", implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico. (MICELI, 2001. p.197-198)

Tendo como ponto de partida as estratégias de dominação estatal por meio da inserção dos intelectuais no alto escalão do serviço público nas áreas culturais, Geraldo também faz uma análise de obras em praças públicas, cujo foco é o estudo de monumentos específicos em Curitiba para discutir essas heranças autoritárias. Em sua tese (CAMARGO, 2007), explora o Paranismo como um movimento que buscou criar uma identidade visual e artística própria para o Paraná (no caso, Curitiba, pois é ínfima a implantação destas obras em

outros locais do Estado), definindo como principais representantes dessa primeira geração os escultores João Turin, Zaco Paraná e Erbo Stenzel, que possuíam vínculo empregatício no Estado. Utiliza documentos, como os do Arquivo Público do Estado do Paraná, para rastrear as decisões e comissões governamentais por trás da instalação das obras.

Outra pesquisa relevante, de Benno Warken Alves (2020) versa também sobre os monumentos do Paraná, com destaque para Curitiba. Se baseia na análise sociológica e histórica de como a arte pública reflete e constrói a identidade racial e a busca pela modernidade na elite local; tendo um recorte de raça nesse contexto. O trabalho central de Benno Warken Alves, principalmente no artigo "A cor do Homem Nu: impasses de uma periferia branca diante do modernismo (Paraná, 1953)" (2020), utiliza o Monumento do Centenário do Paraná como estudo de caso para examinar a situação da Branquitude e do Modernismo local, onde analisa o dilema da elite curitibana em meados dos anos 1950: como adotar o Modernismo brasileiro, que se caracterizou como um movimento cultural que frequentemente celebrava a miscigenação e as raízes africanas e indígenas, sem comprometer sua autopercepção de "periferia branca" no contexto nacional. Originalmente, o monumento do centenário, projetado para o Centro Cívico, seria composto por 21 gigantes de pedra. No entanto, a obra foi drasticamente reduzida para apenas a figura do Homem Nu (esculpido por Erbo Stenzel e Humberto Cozzo) e sua companheira (A Justiça). Alves interpreta essa redução e a controvérsia em torno da obra como um recuo da elite local, que garantiu projetos arquitetônicos modernos, mas que titubeou ao perceber que ser moderno e brasileiro nos anos 50 implicava se tornar "menos branco". Este episódio resultou em atritos entre os agentes locais, integrantes da elite paranaense e os profissionais de vanguarda que trabalhavam no Rio de Janeiro, que era o centro cultural da época. Na pesquisa de Benno o recorte de raça fica evidente, reforçando mais esta perspectiva nos tensionamentos entre cultura e governo no Estado do Paraná.

Outro pesquisador que trata das esculturas, o sociólogo e crítico de arte Federico Salturi, oferece uma perspectiva sociológica crucial sobre a escultura, particularmente no Brasil e, por extensão, no Paraná. Sua análise se concentra em como a escultura funciona como um dispositivo social, ideológico e simbólico que reflete, legitima e questiona as estruturas de poder e as narrativas históricas de uma sociedade.

Para Salturi (2011), a escultura pública, especialmente o monumento, não é um objeto neutro. É uma ferramenta de dominação simbólica ou de legitimação histórica do Estado e das classes dominantes. A crítica de Salturi incide sobre a escultura figurativa e heróica — comum no período pós-proclamação da República e até meados do século XX no Brasil e no Paraná. O monumento público, ao eternizar figuras e feitos em bronze ou mármore, tem a função de solidificar a memória oficial, criando heróis nacionais e regionais e, conseqüentemente, silenciando narrativas alternativas.

No contexto brasileiro, Salturi entende a profusão de estátuas comemorativas - como as associadas a figuras cívicas no Rio-São Paulo ou as representações de líderes no Paraná - como a cristalização da identidade nacional imposta de cima para baixo. A própria materialidade e o gigantismo dessas obras - a monumentalidade - reforçam a autoridade e a permanência do poder de quem as encomendou. O autor analisa ainda a escultura e como esta se relaciona ao universal e ao particular, uma busca que é socialmente imposta; também valoriza o movimento Modernista, exemplificado por Victor Brecheret, não apenas pela renovação formal, mas por sua tentativa de desvincular a escultura brasileira da simples imitação dos cânones europeus, o que é discutível. No entanto, o desafio sociológico que se apresentava era se essa nova forma abstrata ou sintetizada de fato comunicava uma identidade social para além das elites intelectuais. Salturi traz uma visão complexa sobre o Concretismo e o Neoconcretismo, pensando a arte abstrata como liberta da escultura e da narrativa oficial, transformando-a em forma pura e, no caso do Neoconcretismo, em experiência relacional. O foco sociológico neste caso, está em como essa arte transforma o espaço público em cidades, praças, parques, etc., convidando a uma sociabilidade menos hierárquica e mais interativa, embora sua recepção inicial fosse restrita.

No Paraná, Salturi se concentra no movimento do Paranismo e na obra de João Turin e seus sucessores como Erbo Stenzel por exemplo, que buscaram criar uma identidade escultórica local. Turin, com sua valorização da fauna e dos tipos regionais, tentou criar uma escultura que não se voltasse apenas para a história nacional, mas para a identidade do "homem paranaense" e de sua terra. Salturi via isso como um esforço para enraizar a arte na identidade social local, conferindo dignidade artística a temas não-canônicos e buscando uma audiência regional. Contudo, o referido autor também nota o risco de que o regionalismo se torne, ele próprio, uma nova narrativa fechada, limitando o diálogo com o universal e

podendo ser cooptado pelo poder local para fins de exaltação patriótica ou turística. O desafio era conciliar a busca por identidade local com uma linguagem artística que promovesse a reflexão crítica.

Em obras contemporâneas no Paraná, como as de Tomie Ohtake ou Emanuel Araújo, Salturi vê a abertura da escultura pública para o diálogo com a diversidade e com questões globais, desvinculando-se definitivamente do fardo de ser unicamente um monumento à glória para se tornar um elemento de reconfiguração da paisagem e do convívio social. Mas pensando de forma crítica, o personalismo por parte dos governantes permanece na atualidade; desde a seleção dos artistas, cujos estilos e posicionamentos políticos ficam “impressos” nas esculturas, passando pela escolha locais onde essas obras são instaladas, mesmo que heróis personificados não estejam explicitamente evidenciados.

MONUMENTOS PÚBLICOS DE 1920 À CONTEMPORANEIDADE

O levantamento destes autores e suas considerações se fazem presentes nesta investigação como ponto de partida para tentar compreender como as esculturas públicas, configuradas como monumentos públicos a partir do início do movimento modernista no Brasil em 1922, podem ter se forjado esteticamente a partir de projetos políticos governamentais e por gostos e tensionamentos entre seus criadores, seus executores e de quem as encomendava.

Temos então de nos lembrar que a política da vanguarda, desde seu início, poderia seguir qualquer um dos dois caminhos: a nova arte poderia encontrar seu lugar em uma nova ordem social; ou poderia encontrar seu lugar em uma velha ordem social, culturalmente transformada, mas, sob outros aspectos, persistente e restaurada. (WILLIAMS, 2011. p.47)

Em Curitiba, a década de 20 viu a efervescência do Paranismo, um movimento de valorização da identidade paranaense, que influenciou a arquitetura e, notavelmente, a escultura de João Turin, Zaco Paraná e Erbo Stenzel. Suas obras de temática regional - fauna, flora e personagens locais - refletem uma busca por identidade, embora a linguagem fosse predominantemente figurativa e pouco inovadora para o momento no qual o movimento Modernista começava a aparecer no Brasil, concentrado no Rio de Janeiro e em São Paulo.



Figura 02 - Escultura "Luar do Sertão" de João Turin, localizada no Centro Cívico de Curitiba.



Figura 03 - Escultura "O Semeador" de Zaco Paraná, localizada na Praça Eufrásio Corrêa no centro de Curitiba.



Figura 04 - Escultura "Torso do Trabalhador", localizada no pátio de esculturas do Museu Oscar Niemeyer em Curitiba.

No caso paranaense, a vanguarda - se é que se pode chamá-la assim - tratou de trazer elementos de identidade de uma elite dominante, apagando outras manifestações, negando a miscigenação brasileira, como trouxe o modernismo nos moldes do eixo Rio-SP.

A partir de 1922, as esculturas públicas/monumentos no eixo Rio-São Paulo refletem as transformações da arte brasileira, transitando do figurativismo acadêmico e das representações históricas para o modernismo, o concretismo/neoconcretismo e, finalmente, a arte contemporânea, com maior diversidade de materiais e propostas conceituais.



Figura 05 - Escultura "Portadora de Perfumes" (1923), de Victor Brecheret, localizada no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.



Figura 06 - Escultura "Senhora Moreira" (1927), de Celso Antonio de Menezes, localizada no Cemitério da Consolação em São Paulo.

O marco inicial em 1922, com a Semana de Arte Moderna em São Paulo, impulsionou o desejo por uma arte com identidade nacional. Embora o impacto imediato nas esculturas públicas não tenha sido de ruptura total, as bases para a mudança foram lançadas.

As encomendas oficiais ainda priorizavam a figuração heróica e cívica, muitas vezes com linguagem formalista ou influências europeias como se pode notar nas obras de Victor Brecheret, um dos participantes da Semana de 22, antes de sua fase mais modernista. Escultores como Brecheret começaram a introduzir uma nova expressividade e temas brasileiros, mas as obras públicas do período mantiveram uma tendência à monumentalidade.

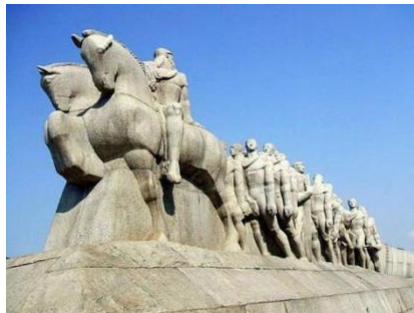


Figura 07 - Escultura "Monumento às Bandeiras" de Victor Brecheret, localizada em frente ao Parque do Ibirapuera em São Paulo.

A partir de 1940 à 1960 houve a abertura à abstração e a implementação de uma estética autoritarista, marcado pela tentativa de consolidação das instituições de arte moderna e a efervescência das Bienais de São Paulo, expondo artistas internacionais como Henry Moore e Max Bill.



Figura 08 - Exposição de Henry Moore em 2005 no Brasil, que aconteceu em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.



Figura 09 - Escultura premiada "Unidade Tripartida" de Max Bill, premiada na primeira Bienal de São Paulo. Acervo MAC USP.

A criação do MAM-SP (1948) e do MAM-RJ (1949), bem como o início da Bienal de São Paulo (1951), foram cruciais para a difusão da arte abstrata. Isso abre espaço, em obras públicas, para o Construtivismo e o Concretismo/Neoconcretismo a partir dos anos 50, com artistas como Franz Weissmann e Amilcar de Castro.

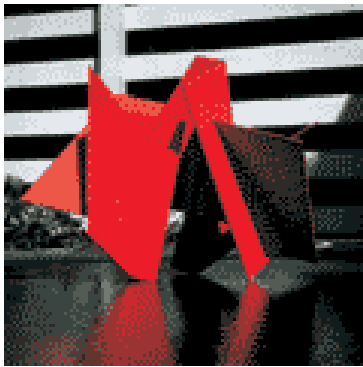


Figura 10 - Escultura "Flor de Aço", de Franz Weissmann, no Centro Empresarial Itaú, em São Paulo.



Figura 11 - Escultura "Abertura", de Amilcar de Castro, localizada em São Paulo.

A integração da arte à arquitetura moderna, como no Rio de Janeiro e Brasília com Bruno Giorgi, promove a escultura abstrata e integrada à paisagem urbana.



Figura 12 - Escultura "Monumento à Juventude Brasileira", de Bruno Giorgi, localizada nos jardins do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro.

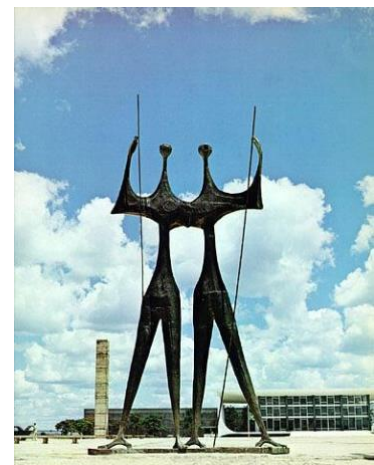


Figura 13 - Escultura "Candangos", de Bruno Giorgi, localizada na Praça dos Três Poderes, em Brasília.

Em Curitiba, o período pós-guerra e de desenvolvimentismo, notavelmente na década de 50, viu a instalação de obras com uma estética autoritária ou nacionalista, muitas

vezes associada a noções de realismo social ou outras correntes ideológicas da época. O Homem Nu de Erbo Stenzel na Praça 19 de Dezembro (1953) é um exemplo de obra polêmica e representativa do figurativismo heroico da época na cidade.

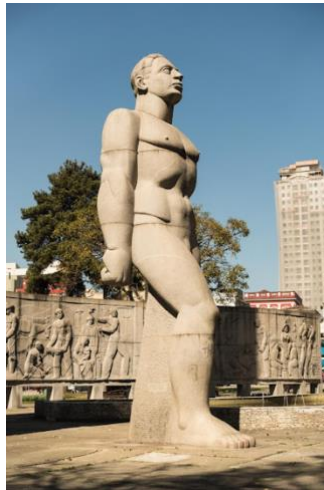


Figura 14 - Escultura "O Homem Paranaense", conhecida como o "Homem Nu", de Erbo Stenzel e Humberto Cozzo, localizada na Praça 19 de dezembro em Curitiba.

O período de 1960 à 1990 traz uma diversidade de linguagens, mas a escultura pública, sempre comissionada pelo Estado, ainda mantém um caráter de celebração ou homenagem.

A escultura pública acompanha a pluralidade da arte contemporânea, com trabalhos em materiais industriais como ferro e aço, e formas geométricas. Artistas como Lygia Clark, com obras interativas, Tomie Ohtake, com formas orgânicas e cores vibrantes, e Rubem Valentim, símbolos afro-brasileiros em geometria, são referências. As grandes esculturas de Tomie Ohtake, especialmente em São Paulo, tornam-se ícones urbanos.



Figura 15 - Escultura "Bicho", de Lygia Clark, acervo do MAM, Rio de Janeiro.



Figura 16 - Escultura "Curitiba", de Tomie Ohtake, localizada na Praça do Japão, em Curitiba.



Figura 17 - Escultura "Emblema de São Paulo", de Rubem Valentim, localizada na Praça da Sé, em São Paulo.

A cidade de Curitiba começa a incorporar mais obras de Poty Lazzarotto em painéis e murais e de outros artistas, mesclando o figurativo geralmente em forma de homenagens e o abstrato. A arte pública na cidade muitas vezes se relaciona com a memória e a história local.



Figura 18 - Escultura “Evolução das Artes Cênicas”, de Poty Lazzarotto, na fachada do Teatro Guaíra, em Curitiba.



Figura 19 - Escultura “Painel do Museu da Imagem e do Som - MIS”, Poty Lazzarotto, em Curitiba.

De 1990 à contemporaneidade a escultura pública torna-se mais um elemento de diálogo urbano e de intervenção na paisagem, com ênfase na experiência do espectador e na diversidade conceitual e material, se expandindo, com a criação de grandes jardins de esculturas e a instalação de obras monumentais que redefinem espaços urbanos.

A capital paranaense adquire obras de artistas consagrados nacionalmente. As esculturas em aço de Tomie Ohtake, localizadas na Praça do Japão e no Portão Cultural e a imponente Raízes Afro-Brasileiras de Emanuel Araújo no Parque Tingui, são exemplos de como a escultura abstrata e geométrica, com forte presença cromática, se integra à paisagem curitibana, frequentemente celebrando datas importantes ou comunidades.

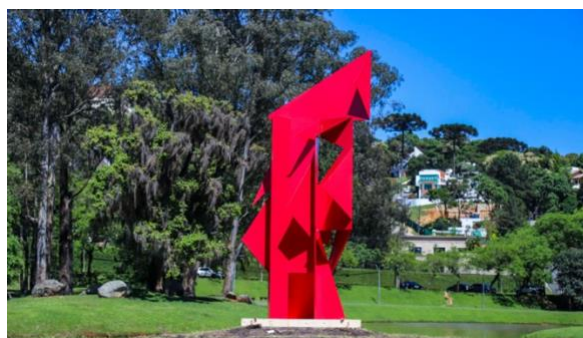


Figura 20 - Escultura "Raízes Afro-brasileiras", Emanuel Araújo, localizada no parque Tingui em Curitiba.

A inauguração do Memorial Paranista em 2021 mostra o legado de João Turin, estabelecendo o maior jardim de esculturas do Brasil e consolidando a figuração histórica regional, porém mantendo o mesmo apego aos gostos e estéticas das elites governantes.



Figura 21 - Memorial Paranista, com esculturas de João Turin, localizado em Curitiba.

O eixo Rio-São Paulo continua a ser palco de grandes exposições e encomendas de arte pública, refletindo as tendências globais de arte relacional, instalações específicas e o uso de novos materiais e tecnologias, com artistas que buscam questionar a cidade e a sociedade. Esculturas de grandes nomes são frequentemente instaladas como legados de bienais e eventos culturais.

REDES DE SOCIABILIDADES

A análise deste período - da Semana de 22 à contemporaneidade - tendo um olhar a partir das esculturas públicas entre Rio, São Paulo e Curitiba revela redes de sociabilidade e conexões históricas que, apesar das diferenças estéticas e geográficas, são cruciais para a história da arte brasileira. É possível visualizar estas relações em três grandes eixos:

O eixo Paris modernista e a conexão figurativa inicial, entre 1920 e 1930; rede esta que se forma na Europa antes da consolidação do Modernismo no Brasil e que une o epicentro paulista ao regionalismo paranaense. A relação estabelecida entre João Turin e Victor Brecheret, que dividiram um ateliê em Paris, em Montparnasse, onde conviviam no início dos anos 1920. Turin, precursor do Paranismo, deixou seu ateliê para Brecheret (LEITE, 2014), um dos principais escultores da Semana de 22. Essa relação pessoal se deu apesar das diferentes tendências estéticas que eles trilharam em suas obras públicas no Brasil: Turin, voltado ao figurativismo animalista e regional, e Brecheret, à síntese formal modernista.

Dentro dos estudos culturais, pode-se parafrasear Maria Elisa Cevasco (2003), sobre Raymond Williams e os Estudos Culturais, onde afirma que os bens culturais são o resultado de meios e relações sociais complexas envolvendo instituições, convenções e formas, significando um modo de vida. No caso de Turin e Brecheret essa relação não resultou em influências estéticas entre seus trabalhos, mas pode ter facilitado a sociabilidade dos artistas paranaenses que sucederam Turin na Escola Nacional de Belas Artes com os artistas cariocas que já o conheciam e ao seu trabalho escultórico.

A partir dessas relações formou-se aparentemente uma rede curitibana, entre mestres, discípulos e amigos, entre 1930 e 1950. Essa rede define a cena escultórica de Curitiba, marcada pela transferência de conhecimento entre gerações e pela ligação institucional com o Rio de Janeiro. Existiu uma relação de mentoria entre João Turin, o artista mais antigo, com Erbo Stenzel e Zaco Paraná, que se configuraram como os principais escultores paranaenses daquela geração. Iniciaram a formação sob a influência de Turin, consolidando uma linhagem de escultura figurativa e monumental em Curitiba. Stenzel sucedeu Turin como professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, tendo assumido o cargo ao chamado do governador da época e também executando as encomendas institucionais dos monumentos públicos, inclusive gerando controvérsias, como o caso já citado da estátua do Homem Nu. Essa relação de mentoria pôde ser observada a partir de cartas trocadas entre Stenzel e Turin; e Zaco e Turin, (STENZEL, [Carta manuscrita], 1941) que se correspondiam com certa frequência, geralmente para atualização de informações sobre trabalhos escultóricos em andamento para participações em Salões de Arte, sobre os estudos de Stenzel e Zaco na Escola Nacional de Belas Artes e sobre amigos artistas, como Theodoro de Bona.

Outra relação de amizade e de colaboração institucional ainda em Curitiba, ocorreu entre Erbo Stenzel e Poty Lazzarotto (FARIA JUNIOR, 2016. p.57). Stenzel e Poty eram amigos próximos, e essa amizade se traduziu em colaboração em espaços públicos. Em 1953, Stenzel indicou Poty Lazzarotto para executar o painel da Praça 19 de Dezembro, onde já estava o polêmico Homem Nu de Stenzel. Essa indicação deu a Poty sua primeira grande encomenda pública em Curitiba, integrando a escultura/muralismo na paisagem urbana local.

A ponte Rio-Curitiba surge do encontro entre Erbo Stenzel, Bruno Giorgi e Humberto Cozzo, que estudaram durante o mesmo período na Escola Nacional de Belas Artes. Embora Stenzel tenha mantido um estilo figurativo-heróico, influenciado por ideais da época, o fato de

artistas de Curitiba buscarem o centro carioca para aprimoramento indica um reconhecimento da centralidade do Rio, então capital federal, na formação artística. Além disso, em Curitiba somente em 1948 é que surgiu o ensino superior de artes, com a Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Da relação entre Cozzo e Stenzel surge o embate de estilos e influências, evidenciadas pelo episódio da estátua do Homem Nu. Erbo envia o projeto da estátua do Homem Paranaense para execução no ateliê de Cozzo, porque em Curitiba não havia espaço em ateliês para execução de obra em grandes formatos (ALVES, 2020. p.20). Cozzo altera o projeto, trazendo uma estética com elementos que remetem ao modernismo, causando decepção e tensionamentos entre os artistas, além de causar insatisfação popular, devido a aparência final da escultura ser identificada com traços mestiços, não caracterizando, para a elite paranaense, como a identidade de um dito homem paranaense, além de trazer à tona as contradições entre o Paranismo e Modernismo.

O terceiro eixo surgiu no campo da abstração, trazendo rupturas e diálogos estéticos, de 1950 até a contemporaneidade. Chegou a partir de um grupo de artistas do eixo Rio-São Paulo que definiu a arte abstrata no Brasil, com intensa atividade em instituições e movimentos.

O núcleo Neoconcreto, formado por Lygia Clark, Franz Weissmann e Amilcar de Castro entre outros, que formaram o núcleo do Movimento Neoconcreto no Rio de Janeiro em 1959. Eles se uniram em oposição ao que consideravam o excesso de racionalismo e dogmatismo do Concretismo de São Paulo. Suas obras, como os “Bichos” de Clark e as “Dobras” de Amilcar de Castro, buscavam a subjetividade, a experiência sensorial e a participação ativa do público, estabelecendo um intenso diálogo intelectual e de ruptura mútua. Franz Weissmann, Amilcar de Castro e Emanuel Araújo também integraram os chamados Escultores Construtivos Contemporâneos. Embora Araújo tenha uma forte ligação com a temática afro-brasileira, o crítico Olívio Tavares de Araújo (1995) o inscreve no âmbito do Construtivismo brasileiro, ao lado de artistas como Weissmann e Amilcar de Castro. Essa classificação sugere que, em termos formais, o uso de formas geométricas limpas; a busca pela "boa forma", os fazem pertencer a uma mesma linhagem estética, diferenciada apenas pela expressão temática e material (GULLAR, 1959).

Ainda no terceiro eixo, de centralidade institucional e de escultura monumental, Tomie Ohtake e Emanuel Araújo representam a escultura monumental em grande escala no

espaço público. Suas sociabilidades se manifestam no campo institucional e curatorial. Araújo, como diretor da Pinacoteca e fundador do Museu Afro Brasil, e Ohtake através do Instituto Tomie Ohtake, colaboraram em projetos de grande porte, como a exposição Histórias Afro-atlânticas (MASP/Instituto Tomie Ohtake) (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2007). Essa rede não é de ateliê, mas de influência, legitimidade e curadoria, projetando a arte brasileira, incluindo suas esculturas públicas em Curitiba, em escala nacional e internacional.

CONCLUSÃO

A análise da escultura pública no eixo Rio-São Paulo e Curitiba, do Modernismo à Contemporaneidade, revela que o monumento transcende sua materialidade para atuar como um dispositivo de poder e um campo de disputa identitária. A eleição de heróis e a definição de estéticas monumentais não são atos neutros; são escolhas deliberadas de elites políticas e intelectuais que buscam institucionalizar uma "pedagogia do olhar", orientando a conduta social e a percepção da história.

No caso curitibano, o movimento Paranista exemplifica essa instrumentalização da arte: ao buscar uma identidade regional "branca" e dissociada da miscigenação celebrada pelo modernismo do eixo Rio-SP, as elites locais forjaram uma vanguarda conservadora. O episódio emblemático do Homem Nu (1953) cristaliza esse tensionamento, expondo o desconforto de uma sociedade provincial diante da estética modernista e da representação da mestiçagem, que desafiava o projeto político de uma "periferia branca".

Por outro lado, as redes de sociabilidade identificadas — desde o ateliê compartilhado por Turin e Brecheret em Paris até a ponte institucional Rio-Curitiba estabelecida por Stenzel e Cozzo — demonstram que a arte brasileira não se desenvolveu em isolamento. Essas conexões revelam um sistema complexo de trocas, onde o Rio de Janeiro, como antiga capital federal, atuava como o centro de validação estética, enquanto Curitiba adaptava ou resistia a essas influências conforme seus interesses locais.

A transição para a abstração e a arte contemporânea, marcada por figuras como Tomie Ohtake e Emanuel Araújo, sinaliza uma ruptura com o fardo da representação heróica em favor de uma integração mais dialógica com o espaço urbano. Se as estátuas de bronze do início do século XX buscavam ditar uma moral estática, as esculturas contemporâneas e os

jardins monumentais reconfiguram a paisagem como espaços de convivência e reflexão sobre a diversidade e a memória coletiva.

A partir do estudo desses monumentos pode-se perceber que a escultura pública no Brasil é o resultado de uma trama onde a intenção do poder, a rede de afetos dos artistas e a recepção do espectador se encontram. Compreender essas obras é, portanto, decifrar os projetos de nação e de região que, embora muitas vezes silenciados pelo tempo, permanecem gravados na pedra e no metal de nossas praças.

O tensionamento mencionado no episódio de Humberto Cozzo e Erbo Stenzel é o ponto exato onde essas duas visões colidiram: o escultor modernista carioca inseriu a brasilidade mestiça em uma obra que a elite curitibana desejava que fosse um espelho de sua suposta herança europeia.

Enquanto o Rio e São Paulo usavam a vanguarda para desafiar as normas sociais e abraçar a diversidade brasileira, o Paranismo usava a arte pública para fixar uma imagem de ordem, progresso e pureza étnica.

REFERÊNCIAS

ALVES, Benno Warken. **A cor do Homem Nu**: impasses de uma periferia branca diante do modernismo (Paraná, 1953). Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 28, p. 1-44, 15 jul. 2020. Universidade de São Paulo. Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672020v28d1e7>. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28d1e7>. Acesso em: 23 mar. 2025.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **"A vertente erudita"**. In: ARAÚJO, Emanuel (curador). Os herdeiros da noite – fragmentos do imaginário negro. São Paulo/Brasília/Belo Horizonte: Pinacoteca do Estado/MINC, 1995.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo**: arte, ideologia e relações sociais no Paraná 1853 - 1953. 2007. 217 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/46372>. Acesso em: 12 jul. 2025.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Esculturas públicas em Curitiba e a estética autoritária**. Revista de Sociologia Política, Curitiba, n. 25, p. 63-82, out. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/PsNJ6NyjDsP3P8yVXvMtzFq/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 jun. 2025.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

FARIA JÚNIOR, Walmir José Braga de. **Poty Lazzarotto**: contextos, sociabilidade e produção artística. 2016. 236 f. Monografia (Especialização) - Mestrado em Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/46988/R%20-%20D%20-%20WALMIR%20JOSE%20BRAGA%20DE%20FARIA%20JUNIOR.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 dez. 2025.

GULLAR, Ferreira et al. "**Manifesto Neoconcreto**". Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 de março de 1959. Disponível no Portal Lygia Clark.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Emanoel Araújo**: autobiografia do gesto. Texto de Aracy Amaral. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

LEITE, José Roberto Teixeira. **João Turin**: vida, obra, arte. Curitiba: Nossa Cultura, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **A Guerra às Estátuas e a Política Pública de Memória**. São Paulo, 29 jul. 2021. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/a-guerra-as-estatuas-e-a-politica-publica-de-memoria>. Acesso em: 07 nov. 2025.

MICELI, Paulo. **O Mito do Herói Nacional**: Tiradentes, o preferido. 7 de setembro - um bom negócio. Paraguai, uma guerra muito suja. São Paulo: Contexto, 1988.

MICELI, Paulo. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

SALTURI, Federico. **A Escultura como Dispositivo de Poder**: Análise Sociológica da Monumentalidade e da Legitimação Histórica no Espaço Urbano Brasileiro (1922-2022). 2024. Tese (Doutorado em Sociologia da Arte) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**: contra os novos conformistas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.